



# Le désir du dialogue : examen du dispositif énonciatif des Lettres portugaises de Guilleragues

Frédéric Calas

## ► To cite this version:

Frédéric Calas. Le désir du dialogue : examen du dispositif énonciatif des Lettres portugaises de Guilleragues. Littératures classiques, 2010, 71, pp.175-186. halshs-00697797

**HAL Id: halshs-00697797**

**<https://shs.hal.science/halshs-00697797>**

Submitted on 16 May 2012

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## « Le désir du dialogue :

### examen du dispositif énonciatif des *Lettres portugaises* de Guilleragues »

Revue : *Littératures Classiques*, n°71, 2010, pages 175-186.

---

Frédéric Calas,

EA 1002 CELIS

Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand

Cette brève contribution se propose de revenir sur un roman épistolaire singulier de l'année 1669 *Les Lettres portugaises* de Guilleragues pour en interroger le fonctionnement intrinsèque avec les outils de la linguistique de l'énonciation. L'objectif est d'apporter des éléments permettant de caractériser la littérature épistolaire, et plus particulièrement le roman par lettres, à partir de sa scène d'énonciation (ses paramètres énonciatifs conditionnés par le genre) et de sa scénographie (ses indices de mise en mots, de mise en discours). Ce texte dresse sur le devant de la scène un sujet passionnel, qui, dans un bref lamento, déployé en cinq moments d'une rare densité, cherche sa vérité dans son propre discours amoureux à défaut de le trouver dans celui qui l'a fait naître. Nous nous proposons d'examiner certains moments de ce discours, qui sont des instants de vacillement ou d'affirmation, partiel ou total, de la subjectivité, lieux privilégiés d'un dire sans cesse tourné vers l'autre, devenu vital. La lettre, ou les jeux de rôle entre subjectivité et desubjectivation, (re)construction et déconstruction de l'identité à soi et à l'autre, dernier vecteur du discours amoureux, tel est l'enjeu de cet article, qui met au service de l'herméneutique textuelle les typologies des linguistiques de l'énonciation pour tenter de mettre en lumière quelques caractéristiques constitutives du discours épistolaire.

#### 1. Espaces scénographiques

Le concept de scénographie<sup>1</sup> permet de poser la question de la mise en scène de soi et de l'autre, comme faisant partie intégrante du texte en vue de sa réception. Il permet aussi d'affiner les processus d'entrée dans le texte, tel que le texte lui-même les donne à voir, à les penser, tels qu'il les met en scène. *Les Lettres portugaises* offrent deux espaces scénographiques contigus, et en apparence hétérogènes : l'avertissement « au lecteur » et le premier paragraphe de la première lettre. La prise de parole s'opère dans les deux espaces sur le mode de la première personne, sous une enveloppe unique, celle du pronom personnel « je » et d'une adresse – car ces deux textes sont explicitement adressés : l'un « au lecteur », l'autre à « tu/vous ». Le point commun de ces adresses est la confidence.

#### - Fausse confidence

« J'ai trouvé les moyens, avec beaucoup de soin et de peine, de recouvrer une copie correcte de la traduction de cinq Lettres portugaises qui ont été écrites à un gentilhomme de qualité, qui servait en Portugal. J'ai vu tous ceux qui se connaissent en sentiments, ou les louer, ou les chercher avec tant d'empressement, que j'ai cru que je leur

---

<sup>1</sup> Notamment tel qu'il est défini par Dominique Maingueneau, « la scénographie s'identifie sur la base d'indices variés repérables dans le texte ou le paratexte [...] elle se montre, par définition en excès de toute scène de parole qui serait dite dans le texte », *le discours littéraire*, Paris A. Colon, 2004, p. 192.

ferais un singulier plaisir de les imprimer. Je ne sais point le nom de celui auquel on les a écrites, ni de ce celui qui en a fait la traduction, mais il m'a semblé que je ne devais pas leur déplaire en les rendant publiques. Il est difficile qu'elle n'eussent enfin paru avec des fautes d'impression qui les eussent défigurées<sup>2</sup> ».

La préface dit la confiance d'une découverte d'un objet précieux et original – celle d'un manuscrit, d'un rare éclat, un texte brut, encore, sans marque d'auteur, vierge en quelque sorte, car il n'aurait pas été retouché, si ce n'est la traduction qui en aurait été faite. La scénographie choisit le biais du discours direct, à la première personne, rappelant les diverses interventions de ce « je » éditorial sur le texte : « j'ai trouvé, j'ai vu, j'ai cru, je leur ferais (...) plaisir, je ne sais point, je ne devais pas leur déplaire ». Les modalités épistémique et déontique saturant l'énoncé du « je ». Ce dernier livre, dans une spontanéité communicative, l'enthousiasme de sa découverte et son vif désir de la partager, de la rendre publique. Ce geste participe également de la scénographie propre aux textes ressortissant de la confiance, laquelle peut se comprendre comme une parole paradoxale en régime littéraire prise entre deux tensions contradictoires : le secret d'une part, la confidentialité de l'autre. La scénographie de la confiance permet de tracer les comportements textuels légitimants, adoptés par l'auteur afin de répondre à un contexte de valorisation générique et esthétique donné.

Les préfaces sont en effet les lieux privilégiés dans lesquels les auteurs ou leurs délégataires vont s'employer à légitimer leur entreprise, en cherchant à justifier leur inscription dans le champ des Belles Lettres, en délimitant les modalités de leur prise de parole, éventuellement en revenant sur le genre retenu ou même le style adopté. Comme si c'était le lieu et le moment, comme l'écrit Dominique Maingueneau, de « se mettre en règle avec les normes de la coopération verbale<sup>3</sup> ». La vraie-fausse préface des *Lettres portugaises* joue plusieurs rôles dans la gestion du récit. Elle définit le pacte énonciatif qui sous-tend la scénographie propre à ce texte, puisqu'elle fonctionne, sur le plan de la structure compositionnelle, comme une séquence cadrative, servant à marquer le seuil de l'œuvre tout en signalant un changement des différents espaces énonciatifs, mais aussi des différents récits qu'abrite le texte. Elle est aussi, à proprement parler, un marqueur de littérarité (presque paradoxalement, selon la déclaration d'intention de l'auteur), puisqu'à la manière des formules inaugurales des contes « il était une fois », elle signale le roman ou le romanesque en feignant de les cacher<sup>4</sup>. Elle rend enfin saillantes les spécificités constitutives de la scénographie, puisque cette ouverture pourrait être considérée comme la légende de cette production.

La fausse préface renferme des verbes épistémiques référencés à un *je* narratorial anonyme (*j'ai trouvé, avec beaucoup de soin et de peine, j'ai cru, je ne sais point, fautes d'impression*). La scénographie inaugurale joue avec le vrai (contre le fictif), elle cherche à accroître l'intérêt du texte en le tirant vers la « vie », vers la réalité, c'est presque du reportage donnant à lire une production brute d'intimité. De ce fait, l'avertissement tisse les conditions particulières d'une « secret », comme si l'éditeur anonyme était entré en possession d'une correspondance quasi indécente, dévoilant un cœur de femme mis à nu. La deuxième conséquence réside dans le geste par lequel le romancier confie à ses personnages le soin de raconter l'histoire, introduit l'activité auctoriale au cœur de la fiction. Il dissimule alors la narration puisque chaque épistolier ne prend en charge que la narration de sa lettre. Tout centre organisateur de la narration disparaît ou plutôt se déplace dans les zones marginales : préfaces et notes. Ce déplacement ne laisse d'être ambigu. Il permet de faire converger les deux tendances que

<sup>2</sup> *Les Lettres portugaises*, « Au lecteur », édition de F. Deloffre, Paris, Gallimard, « Folio », [1669]1990, p. 73. Par la suite nous ne mentionnerons que le numéro de la lettre et le numéro de page renvoyant à cette édition.

<sup>3</sup> D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 61.

<sup>4</sup> Voir sur ce point l'étude de Marc Escola, notamment sur la question de l'attribution d'auteur, « variation sur l'autorité de l'auteur », *Fabula*, revue en ligne, numéro consacré à l'épistolaire.

nous venons de repérer : faire croire à une correspondance authentique, c'est laisser la parole au « personnage », c'est ramener le roman épistolaire vers un espace du dire monopolisé par une subjectivité affichée et rapportée au seul principe de la passion qui la gouverne et la dévore. La fausse préface crée un point de tension entre la scène générique et la scénographie. En effet, la scène générique se fonde sur la dimension fictionnelle et imaginaire du récit que le roman propose, alors que la scénographie spécifique que dessine ce texte repose sur l'affirmation de l'authenticité de la correspondance.

- Aveu à soi ou aveu à l'autre

Considère mon amour, jusqu'à quel excès tu as manqué de prévoyance. Ah ! Malheureux, tu as été trahi, et tu m'as trahie par des espérances trompeuses. Une passion sur laquelle tu avais fait tant de projets de plaisirs ne te cause présentement qu'un mortel désespoir, qui ne peut être comparé qu'à la cruauté de l'absence qui le cause. Quoi ! Cette absence, à laquelle ma douleur, toute ingénieuse qu'elle est, ne peut donner un nom assez funeste, me privera donc pour toujours de regarder ces yeux dans lesquels je voyais tant d'amour, et qui me faisaient connaître des mouvements qui me comblaient de joie, qui me tenaient lieu de toutes choses, et qui enfin me suffisaient ? Hélas ! Les miens sont privés de la seule lumière qui les animait, il ne leur reste que des larmes, et je ne les ai employés à aucun usage qu'à pleurer sans cesse, depuis que j'appris que vous étiez enfin résolu à un éloignement qui m'est si insupportable, qu'il me fera mourir en peu de temps<sup>5</sup>.

Cette ouverture, qui a fait couler beaucoup d'encre<sup>6</sup>, a de quoi surprendre. On perçoit rapidement une incohérence, une forme d'anacoluthie généralisée, entre l'ouverture du texte sur une adresse directe à « l'amour », désigné par une deuxième personne du singulier « tu as été trahi », et l'achèvement du paragraphe sur un « vous », qui ne peut qu'être rapporté au destinataire de la lettre, dont on saura par la suite qu'il s'agit du chevalier français ayant abandonné Mariane dans son couvent. Comment expliquer ce changement ? Comment comprendre ce phénomène d'hétérogénéité montrée ? Ces premières lignes, faisant suite à la préface, constituent l'incipit de la lettre et celui du roman. S'y déploie la mise en scène du texte lui-même et de son régime énonciatif dominant. Ce qui a de quoi frapper, c'est moins le passage inopiné du « tu » au « vous », que le déploiement d'un discours épistolaire – c'est-à-dire d'un discours dont on attend qu'il soit adressé directement à un autre – sur le mode du monologue intérieur, c'est-à-dire de l'adresse à soi. La scénographie prend la forme d'un monologue intérieur, d'un monologue délibératif, qu'en aparté en quelque sorte, l'épistolière laisse en tête de sa lettre, comme si elle oubliait de le faire disparaître, comme si elle était déjà tellement coupée de l'autre, de son amant, de celui-là même pour qui elle écrit, qu'elle commençait par faire le point sur l'étendue de son état, avant de tenter une ultime accroche. Si ce texte était du théâtre, ce premier paragraphe et ces premiers mots ne choqueraient pas, car ils appartiendraient à l'espace monologal de l'aparté, qu'ils fussent signalés ou non par une didascalie de régie.

La scénographie de la confidence est ici celle d'un aveu : « tu a été trahi et tu m'as trahie ». Le polyptote diathétique resserre en la dramatisant toute la violence de ce renversement, faisant de Mariane une figure d'*heautontimoroumenos*, et partant d'Héroïde, de femme abandonnée, dont le discours dérive, dont le discours-fleuve est tellement autocentré, qu'il en a oublié que le propre de la parole, c'est-à-dire la présence de l'autre, de l'allocutaire, de celui à qui on s'adresse. Dès l'orée du texte, la marque de l'échec de la parole, de son enfermement se donne à voir. Le passage du « tu » au « vous » est moins brutal qu'on ne pourrait le croire, il est en quelque sorte accompagné ou marqué par l'emploi d'un déterminant démonstratif mixte « ces yeux dans

<sup>5</sup> Lettre I, p. 75.

<sup>6</sup> Voir les articles et les controverses de W. Leiner, L. Spitzer, J. Rougeot et F. Deloffre (cités dans la bibliographie).

lesquels je voyais tant d'amour ». Véritables miroirs sur le plan symbolique, les yeux sont évoqués au cœur du paragraphe pour rappeler les marques de la séduction et le temps de l'*innamoramento*, de même le démonstratif sert d'exophore mémorielle pour convoquer le souvenir, et de cataphore pour introduire le « vous » de celui qui est désigné comme le responsable de la perte de ce moment fragile de bonheur. L'ouverture de la lettre est bien ce moment singulier pour notre héroïne où elle « écri[s]t plus moi que pour vous<sup>7</sup> », où elle ne « sait pas pourquoi [je] vous écris<sup>8</sup> ».

## 2. Les marques du dialogue dans les *Lettres portugaises*

Ce texte si fermement corseté, ces cinq petits discours mettent en scène à côté du drame de l'amour, celui du langage et de la communication. Si l'on recourt à la théorie de Mikhaïl Bakhtine<sup>9</sup> pour le lire texte, on partira de l'hypothèse qu'il demeure fondamentalement dialogique, et en particulier qu'il repose sur une tension particulière entre le dialogisme interlocutif et le dialogisme intralocutif. C'est vraisemblablement le déséquilibre né de cette tension, qui se résout dans le texte au profit du dialogisme intralocutif, qui a fait dire à Jean Rousset<sup>10</sup> qu'il s'agissait d'un texte monodique et que le discours de la religieuse n'était qu'un long soliloque. On peut également faire l'hypothèse que le repli sur le dialogisme intralocutif explique la brièveté du texte et le petit nombre de lettres qui le constitue.

### - Les vestiges du dialogue : à la recherche des paroles de l'autre

Le dialogisme interlocutif se définit comme la rencontre d'un énoncé avec un autre dans le cadre d'une interaction verbale, d'un dialogue, lorsque le locuteur se trouve face à d'autres locuteurs potentiels. Le dialogisme interlocutif est la prise en compte de la réponse anticipée de l'autre. Cette forme d'anticipation sur le dire d'un autre, sur un dire à venir est tout autant constitutive de tout discours que le dialogisme interlocutif, car, pour Mikhaïl Bakhtine le dialogisme est fondamentalement une interaction, entre un dire antérieur et un dire potentiel, entre un déjà-dit et un dire à venir. Ce type de dialogisme peut prendre la forme d'une insertion, dans le dire du locuteur, de paroles attribuables à son interlocuteur. Si, toujours selon Mikhaïl Bakhtine, cette forme de dialogisme est le propre de tout discours et de toute interaction, *Les Lettres portugaises* semblent ne recourir qu'à ce seul procédé. En effet, il n'y a dans les lettres aucun échange explicite prenant la forme d'un dialogue alterné (tous les critiques l'ont montré<sup>11</sup>) ni aucune citation explicite là encore du discours de l'amant en fuite. On a l'impression que Mariane fait les questions et les réponses. À y regarder de près, en réalité, Mariane est constamment tendue vers l'autre et tente par tous les moyens d'instaurer le dialogue.

Voici un extrait de la troisième lettre, représentatif du phénomène que nous voulons montrer :

Je vous ai trompé, c'est à vous à vous plaindre de moi. Hélas! pourquoi ne vous en plaignez-vous pas ? Je vous ai vu partir, je ne puis espérer de vous voir jamais de retour, et je respire cependant: je vous ai trahi, je vous en demande

<sup>7</sup> Lettre V, p. 97.

<sup>8</sup> Lettres III, p. 86.

<sup>9</sup> Voir références dans la bibliographie en fin d'article.

<sup>10</sup> J. Rousset, *Forme et signification, Le roman par lettres*, Paris, Corti, 1986, pp. 65-108.

<sup>11</sup> Voir les articles de H. Lafond, « Les Lettres portugaises, une œuvre ouverte à tous genres », *"Sur une note juste", quarante sept hommages offerts à Jacques Body*, Tours, Presses universitaires de Tours, 1990, pp. 185-190 et de D. Bertrand, « Tour d'adresse : les Lettres de la religieuse portugaise », in *La lettre : approches sémiotiques*, Actes du VI<sup>ème</sup> Colloque Interdisciplinaire, Fribourg, Suisse, Université de Fribourg, 1988, pp. 63-74.

pardon. Mais ne me l'accordez pas! Traitez-moi sévèrement. Ne trouvez point que mes sentiments soient assez violents! Soyez plus difficile à contenter! Mandez-moi que vous voulez que je meure d'amour pour vous<sup>12</sup>!

Les formes les plus visibles du dialogisme interlocutif sont le recours systématique aux questions directes, qui ne sont pas tant des questions rhétoriques que de vraies questions (l'absence de réponse, ici, n'est pas un critère suffisant pour faire de ces questions des tropes illocutoires) et l'emploi important de la deuxième personne (personne allocutive), concrétisée dans le texte par le pronom personnel *vous*, dont la fréquence obsessionnelle sature le texte.

L'interrogation « pourquoi ne vous en plaignez-vous pas ? » est une forme d'anticipation qui prend en compte les données antérieures du discours (le mutisme du chevalier). Elle contient un argument orienté pour renouveler sa demande, et ouvre ainsi sur l'aval du dialogue. En proclamant une faute par elle commise, Mariane développe une inférence visant à déculpabiliser le chevalier. Elle exploite toute la veine de la casuistique amoureuse pour conduire l'amant à s'exprimer, à répondre, à entrer en correspondance avec elle. Le texte fait un usage très important de la modalité interrogative, dont on sait, depuis les travaux d'Émile Benveniste, qu'elle est sans doute la plus dialogique de toutes : « Pourquoi avez-vous été si acharné à me rendre malheureuse ? Que ne me laissez-vous en repos dans mon cloître? Vous avais-je fait quelque injure<sup>13</sup> ? »

Ce qui est frappant sur le plan pragmatique, c'est la dérive que subissent ces interrogations. En effet, les vraies questions sont rares dans ce texte, ne serait-ce qu'en raison de l'absence de réponse. Leur accumulation répétitive finit par signifier le désespoir grandissant de l'épistolière et les transforme en assertions modalisées. Elles révèlent alors davantage l'état d'esprit du personnage en livrant la manière dont il envisage ce qu'il dit et ce que l'autre ne dit pas. L'interrogation interlocutive permet de concrétiser tout un pan du dialogue qui n'existe pas, soit que la lettre du chevalier ne soit pas retranscrite, soit qu'elle n'ait jamais été écrite. Dans l'interrogation, conçue comme un acte de langage indirect, l'énonciateur de l'énoncé interrogatif laisse entendre alors que la réponse va de soi et qu'elle se déduit implicitement de la question. Dans le texte, il s'agit de formes qui jouent d'une tension entre signifiant et signifié, additionnant à la valeur littérale une valeur figurée qui sollicite un type de réponse négative ou une confirmation :

Je me suis laissé enchanter par des qualités très médiocres, qu'avez-vous fait qui dût me plaire ? Quel sacrifice m'avez-vous fait ? N'avez-vous pas cherché mille autres plaisirs? Avez-vous renoncé au jeu et à la chasse ? N'êtes-vous pas parti le premier pour aller à l'armée? N'en êtes-vous pas revenu après tous les autres<sup>14</sup> ?

À chaque fois, la réponse s'impose avec évidence. Cependant, c'est moins cette réponse qui importe (vous n'avez rien fait pour me plaire) que sa valeur figurale de reproche et d'accusation, dénonçant la mauvaise foi et les mauvais procédés de l'amant. De ce fait, l'entreprise de Mariane est une tentative de lucidité, d'explicitation de soi aux yeux de l'autre, dans laquelle l'interrogation se dote d'une valeur dialogique nouvelle – non plus demande d'un dire – mais exhibition d'un dire fortement autocentré, face auquel le destinataire demeure un pôle de référence nécessaire à cet examen de conscience d'un sujet violemment renvoyé à lui-même.

Dans une analyse purement rhétorique, ce type d'interrogations se rattacherait au genre délibératif, expression du débat intérieur qui déchire le héros et transforme son dire en un magnifique monologue dramatique, dans lequel Mariane s'interroge sur le degré de sincérité de l'amant et sur la valeur de son discours

<sup>12</sup> Lettre III, p. 87.

<sup>13</sup> Lettre I, p. 78.

<sup>14</sup> Lettre V, p. 104.

amoureux. Par là cette valeur est en conformité avec la scénographie inaugurée par le premier paragraphe de la première lettre. La valeur seconde d'assertion négative prime sur la valeur conative et dialogique première de la question. Très abondantes, ces interrogations rhétoriques construisent dans le texte une figure du questionnement, qui met en scène le débat déchirant le personnage de Mariane de manière spéculaire. Se libère alors une puissante énergie de la parole provoquant un amenuisement de l'action. Il ne se passe rien dans les *Lettres portugaises* : une parole tronquée, quasi empêchée, privée de sa valeur essentielle s'y déploie, laisse exister un temps le fantôme d'un dire possible, du dire de l'autre et meurt d'asphyxie, car elle en parvient pas à créer une interaction véritable avec cet interlocuteur fantôme.

- Le dialogisme intralocutif : Mariane-Écho

Certains linguistes comme Jacqueline Authier-Revuz<sup>15</sup> proposent de distinguer un autre type de dialogisme, qu'elle nomme « autodialogisme », ou « intradialogisme ». Cette forme particulière de dialogisme concerne les rapports que le sujet parlant entretient avec sa propre parole, qu'il s'agisse de la reprise d'un dire antérieur du sujet parlant qu'il mentionne à nouveau, ou réactive dans son dire ou d'un commentaire sur son propre dire. Ce serait là une hypothèse permettant d'expliquer l'incipit de ce roman dont on a remarqué tout à l'heure les incohérences les plus visibles.

Rappelons les deux hypothèses : ou Mariane se parle à elle-même (sous la forme d'une métonymie) ou elle s'adresse au Chevalier. Les choses sont relativement complexes, il faut l'avouer, en raison de plusieurs problèmes linguistiques de reprise :

- le passage de *tu* à *vous*, dans un espace de parole parfaitement codifié, qui ne peut donc être une faute ou un relâchement ici de l'auteur ;
- la reprise du démonstratif exophorique *ces yeux* par le pronom allocutif *vous* ;
- l'autodésignation de l'auteur de la lettre « cesse, cesse, Mariane infortunée, de te consumer vainement, et de chercher un amant que tu ne verras jamais ».

C'est peut-être davantage la place de cette adresse à l'amour, métonymie personnifiée, qui est problématique que le fait que Mariane s'adresse à elle-même. En effet, lorsqu'on a lu la totalité des lettres, on s'aperçoit que cette propension à se parler à soi est moins le signe d'une folie que d'une nécessité quasi structurelle ou à tout le moins conversationnelle. Face à un absent, totalement muet que lui reste-t-il si ce n'est de se parler à elle-même ? Qui plus est, l'ouverture du discours au monologue intérieur (au sens strict du terme) est un phénomène fréquent tout aussi bien dans la vie de tous les jours que dans la tragédie racinienne, il suffit d'évoquer ceux de Titus ou d'Antiochus dans *Bérénice*, par exemple. Le monologue intérieur est un espace de refuge de la parole qui permet à l'énonciateur de faire le point sur sa situation présente et sur son état. On ne peut qu'être frappé par l'extrême lucidité de la religieuse sur sa situation. S'il y a quelque complaisance masochiste à aimer qui ne vous aime pas, elle le vit avec une extrême lucidité.

Cet enfermement du discours amoureux, ce repli sur lui-même, confère à ce texte épistolaire au sens fort du terme, une tonalité tragique d'une éclatante pureté. La lettre est l'action, l'action ne se déroule qu'au fil de la lettre. L'adéquation dans ce texte, de l'écriture au présent, de l'emploi des déictiques et de tout le système de

<sup>15</sup> J. Authier-Revuz, « Le Fait autonymique : langage, langue, discours », in *Parler des mots : le fait autonymique en discours*, J. Authier-Revuz, M. Doury, S. Reboul-Touré (éd.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003, pp. 67-96.

l'énonciation montrée (scénographie, situation d'énonciation, tropes implicatifs, modalités dialogiques) qui permettent l'éclosion de cette parole qui cherche l'autre fonde la consubstantialité si grande entre narration et action, entre forme épistolaire et action épistolaire. À la limite du paradoxe, la communication épistolaire des *Lettres portugaises* se trouve sur une ligne tangente où elle joue en permanence avec la non-communication. L'échec du dialogue libère un soliloque frénétique conduisant au solipsisme : « J'ai éprouvé que vous m'étiez moins cher que ma passion (...) »<sup>16</sup> Le discours de soi à l'autre devient discours de soi à soi. Dans ce texte, la lettre a moins de valeur en tant que message qu'en tant qu'expression du sentiment d'une conscience qui se découvre dans l'écriture et qui, par le biais de la lettre, de quête de l'autre devient quête de soi.

Nous savons que le Chevalier écrit à Mariane mais ses lettres sont pour elles inexistantes car elles ne sont pas l'expression attendue du discours amoureux. Ces lettres sont le vide même, l'absence matérialisée, la preuve d'un abandon et du manque d'intérêt de la part du Chevalier. Quand elle fait allusion à ces lettres, c'est justement pour en souligner la médiocrité : « N'emplissez plus vos lettres de choses inutiles »<sup>17</sup>. Enfermée dans l'univers clos et purement cérébral de la lettre, n'ayant plus d'ancrage dans ce monde, la religieuse abandonnée sent vaciller sa propre personne comme conséquence funeste de la désunion du couple : « Je ne sais ni ce que je suis, ni ce que je fais, ni ce que je désire, je suis déchirée par mille mouvements contraires »<sup>18</sup>. C'est cette déhiscence progressive du moi que le roman épistolaire de Guilleragues met en scène.

L'autre, par sa fuite, a laissé un vide insoutenable que la parole désespérée de l'amante cherche en vain à combler. Ainsi l'absence devient l'acte fondateur de cette communication manquée. Le sujet même de la lettre est consubstantiel à ce qu'il dit : « (...) il me semble que je vous parle, quand je vous écris, et que vous m'êtes un peu plus présent »<sup>19</sup>. Alors le discours se ferme sur lui-même dans une posture autarcique et dangereuse : « (...) j'écris plus pour moi que pour vous (...) »<sup>20</sup>

### 3. Le discours de la lettre

#### - L'épuisement de la communication dans la dimension métaépistolaire

En raison de l'absence de réponse du Chevalier, le discours de Mariane devient rapidement un discours prenant l'écriture de la lettre, donc l'écriture épistolaire comme objet du discours. C'est essentiellement à partir de la troisième lettre que ce discours réflexif apparaît et envahit littéralement les dernières lettres. Ce métadiscours, commentaire sur l'énonciation, se révèle dans l'emploi de verbes appartenant au champ lexical de la conversation « parler » et « dire », rapidement relayés par le verbe « écrire » : « À vous parler sincèrement, je ne sais pourquoi je vous écris, je le connais dans le moment où je vous écris, je vous parle trop souvent de l'état insupportable où je suis, Que j'ai de choses à vous dire »<sup>21</sup> ! ».

La religieuse souligne elle-même cette confusion en exhibant la valeur pragmatique profonde de la lettre : « Il me semble que je vous parle quand je vous écris et que vous m'êtes un peu plus présent »<sup>22</sup>. L'équation est

<sup>16</sup> Lettre V, p. 99.

<sup>17</sup> Lettre I, p. 77.

<sup>18</sup> Lettre III, p. 85.

<sup>19</sup> Lettre IV, p. 96.

<sup>20</sup> Lettre IV, p. 97.

<sup>21</sup> Lettre III, p. 88.

<sup>22</sup> Lettre IV, p. 96.



nettement établie : *écrire* = *parler* = *être présent*. Dans les *Lettres portugaises*, le métadiscours épistolaire n'est pas au service de la progression du texte, qui demeure extrêmement statique. Cet échec se lit dans un détournement essentiel de la communication épistolaire, celle du renversement de co-énonciation de la lettre : « j'écris plus pour moi que pour vous<sup>23</sup> ». Un roman par lettres n'est pas un journal intime. S'il n'y a pas de réponse, c'est l'arrêt brutal de la communication, que constate ainsi tragiquement la dernière lettre : « Je vous écris pour la dernière fois, (...) je crois même que je ne vous écrirai plus<sup>24</sup> ». Le texte se ferme brutalement sur ce constat négatif.

De tous les romans par lettres de cette période, le texte de Guilleragues est sans doute celui qui mentionne si fréquemment le canal et le code qu'il utilise, cherchant à nourrir la communication du discours sur la lettre, avant de renvoyer la lettre à la lettre. Cette amplification marquée de la dimension métadiscursive joue le rôle de pont servant à relier la religieuse à l'amant en fuite. Mais cette hypertrophie trahit une déstabilisation du rapport attendu entre les actants d'un échange épistolaire. Le langage se figeant en objet perd son essence.

#### - Mise en abyme d'une agonie de la parole

L'évocation de l'écriture de la lettre verse dans la mise en abyme, d'abord par contagion métonymique : « Adieu, je ne puis quitter ce papier, il tombera entre vos mains, je voudrais bien avoir le même bonheur<sup>25</sup> ». Par la suite, c'est par un effet perlocutoire inversé, retourné vers le locuteur que s'opère le passage à la dimension spéculaire : « Je suis au désespoir, votre pauvre Mariane n'en peut plus, elle s'évanouit en finissant cette lettre<sup>26</sup>. » Le dire (se dire) et la demande de dire (répondre) sont si violents que le sujet passionnel est frappé physiquement de paralysie. C'est d'abord la crainte de l'échec du dire, de la vacuité de la parole proférée, (« mon désespoir n'est donc que dans mes lettres<sup>27</sup> ? »), qui semble unir profondément le signifiant et le signifié de la lettre, repris plus loin dans le texte : « je vous écris des lettres trop longues<sup>28</sup> ». Une lettre ne recevant pas de réponse, une lettre-confession ne remplit pas les fonctions prototypiques du genre dans lequel elle s'inscrit : « L'extravagance de mes lettres, (...) La longueur de ma lettre vous fera peur, vous ne la lirez point<sup>29</sup> ». Dans la cinquième et ultime lettre s'opère un reversement de la mention métadiscursive puisqu'elle porte sur les lettres de l'amant : « en vous renvoyant vos lettres, je garderai soigneusement les deux dernières que vous m'avez écrites<sup>30</sup> ». Le silence prolongé de l'amant, le non respect des règles conversationnelles et de l'interaction dialogique entraînent la mort de l'écriture épistolaire, s'épuisant dans le métadiscours, comme le rappelle un énoncé sentencieux, pouvant jouer à double niveau : « l'amour tout seul ne donne point de l'amour<sup>31</sup> ».

*Les Lettres portugaises* sont, pour le critique – littéraire ou linguistique – prisme et miroir. Mettant en scène un désir amoureux, elles le conjoignent à un désir de dialogue. Face à l'affront du silence et du mépris de celui qui a fait naître l'amour, la religieuse abandonnée dit son désir dans des lettres, qui sont des demandes

<sup>23</sup> Lettre IV, p. 97.

<sup>24</sup> Lettre V, p. 106.

<sup>25</sup> Lettre I, p. 78.

<sup>26</sup> Lettre II, p. 83.

<sup>27</sup> Lettre III, p. 86.

<sup>28</sup> Lettre III, p. 88.

<sup>29</sup> Lettre IV, p. 97.

<sup>30</sup> Lettre V, p. 106.

<sup>31</sup> Lettre V, p. 104.

d'échange, de réponse, de signe, d'amour. La lettre est au cœur du dispositif : elle est Mariane, elle est le Sujet, elle est le vecteur. Mais l'absence d'interaction finit par figer le discours de la lettre et par signifier l'échec du dialogue. Cependant, la mise en scène de l'échec de l'épistolaire demeure épistolaire et se dit selon les modalités mêmes du dialogue, que ce soit en creux ou en relief. La littérarité de ce texte réside dans l'emploi amplifié des tournures interrogatives, des négations, dans l'usage systématique d'antithèses constatant l'incompatibilité des sujets épistolaires et des sujets amoureux. Elle s'affiche également dans cette dimension paradoxale du langage se prenant pour objet et versant dans une dimension spéculaire, où le médium occupe autant de place que le discours. Or, la mise en abyme de la lettre dans la lettre ouvre un espace, empêchant la constitution d'une interaction verbale, d'un échange qui se développerait de lettres en lettres, alors que la brisure de cette tentative nous fait « savoir que l'écriture est précisément là où tu n'es pas, c'était est le commencement de l'écriture<sup>32</sup> ».

### Références bibliographiques

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *DRALV*, 1982, n°26, p. 91-151.

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'information grammaticale*, Paris, Les Belles Lettres, octobre, n°55, 1992, p. 38-42.

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, « Le Fait autonymique : langage, langue, discours », in *Parler des mots : le fait autonymique en discours*, J. Authier-Revuz, M. Doury, S. Reboul-Touré (éd.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 67-96.

BAKHTINE Michael, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », [1934] (1978).

BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

BERTRAND Denis, « Tour d'adresse : les Lettres de la religieuse portugaise », in *La lettre : approches sémiotiques*, Actes du VI<sup>ème</sup> Colloque Interdisciplinaire, Fribourg, Suisse, Université de Fribourg, 1988, pp. 63-74.

CHARAUDEAU Patrick & MAINGUENEAU Dominique, éd., *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.

ESCOLA Marc, « L'auteur comme fiction : Guilleragues », revue en ligne, *Fabula*, [http://www.fabula.org/atelier.php?L%27auteur\\_comme\\_fiction\\_%3A\\_Guilleragues](http://www.fabula.org/atelier.php?L%27auteur_comme_fiction_%3A_Guilleragues).

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'Implicite*, Paris, A. Colin, coll. « Linguistique », 1986.

LAFOND Jean, « Les Lettres portugaises, une œuvre ouverte à tous genres », *"Sur une note juste", quarante sept hommages offerts à Jacques Body*, Tours, Presses universitaires de Tours, 1990, pp. 185-190.

LEINER Wolfgang, « De nouvelles considérations sur l'apostrophe initiale des Lettres portugaises », *Romanische Forschungen*, Frankfurt/Main, Vittorio Klostermann Verlag, 1966, Bd. 78, pp. 548-566.

LEINER Wolfgang, « Les Lettres portugaises démythifiées », *Z.F.S.L.*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1962, n°72, pp. 129-135.

LEINER Wolfgang, « Un manuscrit des Lettres d'une religieuse portugaise : *Les Lettres portugaises* », Actes de New Orleans, Edit. by Francis Lawrence, Paper on French Seventeenth Century Literature, Paris-Seattle-Tübingen, Biblio17, 1982, n°6, pp. 17-19.

LEINER Wolfgang, « Vers une nouvelle interprétation des *Lettres portugaises*. Mariane entre son amour et son amant », *Romanische Forschungen*, Frankfurt/Main, Vittorio Klostermann Verlag, 1965, Bd. 77. 1/2, pp. 64-74.

MAINGUENEAU Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.

MAINGUENEAU Dominique, *Le Discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin, 2004.

---

<sup>32</sup> R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 116.

PELOUS Jean-Michel, « À propos des Lettres portugaises, comment interpréter l'apostrophe initiale », *R.H.L.F.*, Paris, Colin, 1972, LXXII, n°2, pp. 202-208.

ROUGEOT Jacques, « Un roman épistolaire vécu par l'auteur des Lettres portugaises », *C.A.I.E.F.*, Paris, Les Belles Lettres, 1977, n°29, pp. 159-172.

ROUSSET Jean, *Forme et signification, Le roman par lettres*, Paris, Corti, 1986, pp. 65-108.

SPITZER Leo, « Les Lettres portugaises », *Romanische Forschungen*, Frankfurt/Main, Vittorio Klostermann Verlag, 1954, Bd. 65, n°1-2, pp. 94-135.x